



HAL
open science

Quand l'image fait événement et expérience artistique

Bérengère Voisin

► **To cite this version:**

Bérengère Voisin. Quand l'image fait événement et expérience artistique. Synergies Pays Riverains de la Baltique, 2019. hal-03108161

HAL Id: hal-03108161

<https://hal.science/hal-03108161v1>

Submitted on 13 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Quand l'image fait événement et expérience artistique

Nancy Murzilli

Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, France

nancy.murzilli@univ-paris8.fr

Bérengère Voisin

Université Paris 8-Vincennes Saint Denis, France

berengere.voisin04@univ-paris8.fr

Reçu le 11-06-2019 / Évalué le 20-06-2019 / Accepté le 06-10-2019

Résumé

Partant d'un court métrage d'Agnès Varda, *Ulysse*, réalisé à partir de souvenirs d'une photographie et d'un livre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, écrit à partir de souvenirs de cinéma, nous montrerons comment de l'image fixe ou mobile naît une expérience artistique à travers la restitution dans la parole filmique ou dans le récit littéraire de l'événement intime dont elle est à l'origine. Entre « l'image oubliée » (Hervé Guibert) où l'on « voit ce qu'on veut » (Agnès Varda) et le récit de ce qui la constitue en un événement pour soi, vient s'articuler l'expérience artistique qui en fait un événement partageable.

Mots-clés : expérience esthétique, expérience artistique, image, événement

When the image is an event and an artistic experience

Abstract

Starting with a short film by Agnes Varda, *Ulysses*, made from memories of a photograph and a book by Olivia Rosenthal, *They are not for anything in my tears*, written from memories of cinema, we will show how the still or moving image gives birth to an artistic experience through the restitution in the filmic word or in the literary narrative of the intimate event from which it is derived. Between the "forgotten image" (Hervé Guibert) where one "sees what one wants" (Agnès Varda) and the narrative of what constitutes it as an event for oneself, comes the artistic experience that makes it a shareable event.

Keywords: aesthetic experience, artistic experience, image, event

« L'œuvre d'art n'est complète que si elle agit dans l'expérience de quelqu'un
d'autre que celui qui l'a créée »

John Dewey, *L'Art comme expérience*

Introduction

Du 16 janvier au 1^{er} avril 2007 s'est tenue au Musée du Jeu de Paume une exposition intitulée « L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire¹ ». Elle avait pour dessein d'exemplifier la manière dont les images construisent notre perception des événements et les constituent en tant que tels à travers cinq moments de l'histoire². Le propos de l'exposition était de montrer que la mise en images d'un moment historique relevait d'un « processus complexe où l'intention des acteurs de l'histoire, les techniques de médiations, le contexte politique et enfin les attentes du public convergent pour donner son sens au moment historique » (Poivert, éd., 2007 : 42). En transposant ce mécanisme de l'espace social à l'espace individuel, on imagine aisément que l'individu exposerait probablement dans un musée fictif les images qui fonctionneraient comme des acteurs de sa propre histoire en cela qu'elles auraient fait événement. Nous nous proposons ici de rendre compte de cas particuliers de cette relation entre l'image et l'événement : lorsque l'image fait événement dans l'espace individuel d'une vie et qu'en découle une expérience artistique en raison d'une pratique attentionnelle aiguisée. On se placera ici tant du côté de la production des images que de leur réception.

L'image oubliée

Hervé Guibert, auteur de nouvelles et de romans, critique de photographies au journal *Le Monde* et photographe, évoquait dans un chapitre de *L'Image fantôme* (1981) une scène qu'il aurait souhaité photographier. Il rappelle avec précision les circonstances dans lesquelles elle survint. Au mois d'août 1979, il se trouve sur l'île d'Elbe en compagnie de quelques amis lorsque le vent se lève et insuffle l'idée à la petite troupe qui l'accompagne de se rendre au bord de la plage pour voir les vagues : « Mais ce matin, comme le sirocco souffle fort et doit déchaîner une tempête sur la mer, nous descendons en voiture à Rio Marina pour voir les vagues le long de la jetée, et sitôt arrivé je suis saisi par une vision dont je sens la fragilité, et que j'enrage de ne pouvoir prendre. » (p. 22). Le désir de voir le spectacle de la tempête qui constitue un événement espéré et spectaculaire est un désir partagé par tous et le moteur de leur déplacement. La perception artistique d'Hervé Guibert isole de ce spectacle une image :

Entre la jetée et un autre remblai de pierre se trouve une mince bande de plage où la mer s'abat, et dans cette tonalité grise légèrement bleutée, très éclatante en intensité, sous la grande masse écumeuse sont alignés à une certaine distance l'un de l'autre, face au front de l'eau, quatre jeunes garçons qui affrontent les vagues, et se laissent rouler par elles (p. 22).

L'auteur relate son immense regret de ne pas avoir avec lui, ce jour-là, un appareil photographique qui lui aurait permis de saisir et de capturer une image qu'il qualifie de parfaite : « Pourquoi ai-je envie de photographier cela ? Cela revient à demander : pourquoi est-ce que je trouve cette vision "parfaite" ? En regardant cette scène, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux. » (p. 23). Pourtant, c'est justement le fait que cette image va très vite se décomposer, s'émietter, se défaire, qu'elle ne sera rendue ni immortelle, ni matérielle, qu'elle suivra un autre type de développement : « l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture, que je n'ai d'abord mise en train que pour me défaire de mon regret photographique » (p. 24). Hervé Guibert se livre alors à une véritable comparaison de deux dispositifs permettant à l'artiste de retrouver l'émotion artistique provoquée par l'événement :

Si je l'avais photographiée immédiatement, et si la photo s'était révélée "bonne" (c'est-à-dire assez fidèle au souvenir de l'émotion), elle m'appartiendrait, mais l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique, et la vision m'aurait été "retournée" sous forme de photographie, comme un objet égaré qui pourrait porter mon nom, que je pourrais m'attribuer mais qui resterait à jamais étranger (comme l'objet, autrefois intime, d'un amnésique) ? (p. 24).

Cette dimension oublieuse de la photographie eu égard à l'événement qu'elle représente, mais plus encore à l'émotion à laquelle elle s'adjoint, est explorée par Agnès Varda dans un court-métrage intitulé *Ulysse*. D'une certaine manière, il pourrait s'agir de l'enquête qu'Hervé Guibert aurait pu instruire, s'il avait vécu plus longtemps et s'il avait pu prendre la photographie dite parfaite qu'il évoque dans son récit pour en vérifier ensuite le caractère amnésique. C'est du moins sous cet angle que nous proposons d'entrer dans l'univers mémoriel de Varda.

Le point de départ du court-métrage de 21 minutes est une photographie en noir et blanc, prise par Agnès Varda en 1954³ : « Et tout d'un coup cette image me questionne, me tourmente au point d'en faire un film. C'est une enquête, une quête d'un temps qui est passé [...] J'ai beaucoup appris de ce que peut dire ou ne peut pas dire une image. Elle représente seulement. » (Varda, 1982).

Ce que représente cette image pour tout spectateur c'est une plage de galets au sommet de laquelle la mer forme une bande étroite ; au second plan, un homme nu

est vu de dos, debout près de la mer, face à elle ; à côté de lui, un peu en retrait, un petit garçon nu est assis parmi les galets. Il regarde en arrière une chèvre morte, blanche, qui occupe le premier plan. La chèvre morte aux yeux ouverts, l'enfant et l'homme forment un triangle. Vingt-huit ans séparent le moment où la photographie a été prise et le court-métrage qu'Agnès Varda réalise en 1982 à partir de cette photographie. Afin de rendre la mémoire à cette photographie oubliée, Agnès Varda va procéder à une véritable enquête qu'elle va mettre en récit.

Les premiers moments du film se déroulent en plan fixe projetant l'image sans qu'aucun élément sonore ne l'accompagne, comme s'il s'agissait de faire entrer le spectateur dans un univers chargé en signes et donc en interrogations afin de les mettre en relation et de leur donner du sens. Peu de temps après, deviennent audibles des cris de mouettes et les indications temporelle et spatiale : « C'était un dimanche sur la côte au bord de la Manche. » La mise en récit commence donc par combler les attentes usuelles en matière d'*incipit* en répondant aux questions cardinales⁴ du récit : où et quand ? Bien que ces précisions génèrent à leur tour un complément que le récit viendra combler par la suite : un dimanche de l'année 1954 à Saint-Aubin-sur-Mer, processus qui incite le spectateur à préciser son horizon d'attente. L'artiste évoque immédiatement après le dispositif à plaque avec lequel elle fabrique cette photographie, ce qui introduit *de facto* dans le récit une nouvelle image que le film montre : la scène vue à l'envers et que l'artiste commente et interprète selon son univers fictionnel : « j'ai vu l'image à l'envers sur le dépoli. L'homme planté par la tête en bas à droite, l'enfant centre droit au lieu de centre gauche et la chèvre planant dans un ciel de météores comme un signe du zodiaque ». Elle rappelle également sa démarche : à cette époque, elle faisait des compositions à partir de figures, comme dans les peintures, et la chèvre avait constitué le sujet de l'inspiration. Tous ces éléments connexes à la photographie ne sont pas contenus en elle, seule la prise de parole de l'auteur et ses efforts pour se souvenir contribuent à la doter d'une histoire qui n'est pas véhiculée par elle.

Une fois le contexte, le dispositif et l'intention artistique présentés, Agnès Varda va porter son attention sur les trois sujets de la composition photographique. Tout d'abord l'Égyptien, l'homme nu. Elle le retrouve 28 ans après la prise de la photographie et l'interroge sur cette image dont il n'a presque aucun souvenir. De la même manière, Ulysse, l'enfant devenu grand ne se souvient pas non plus ni de l'image, ni d'un dessin qu'il avait fait à partir de cette image et qu'Agnès Varda avait conservé. Et l'artiste de commenter : « Et pourtant ce sont des témoignages, des preuves de ton enfance, mais tu n'y crois pas, tu n'en veux pas. Je veux dire que même pour toi cette image est imaginaire. Elle est vraie, mais elle n'a pas de sens réel, tu es obligé d'imaginer ton enfance » (Varda, 1982). Agnès Varda rappelle

que cet enfant était le fils de réfugiés politiques qui vivaient dans la même cour qu'elle, rue Daguerre, à Paris. Son enquête se poursuit auprès de la mère d'Ulysse, mais celle-ci témoigne d'un certain rejet : « Ce n'est pas tellement l'image que je n'aime pas, c'est le souvenir ». L'enfant souffrait d'une maladie à cette époque. Il ne pouvait plus marcher et les bains de mer constituaient un traitement médical préconisé par les médecins. Aussi la mère de l'enfant ne veut pas se souvenir de cette image qui disparaît devant les événements associés lesquels font littéralement écran pour elle. Le deuxième mouvement de l'enquête qui s'attache aux protagonistes achoppe donc lui aussi : on ne se souvient pas, on ne veut pas se souvenir. Vient ensuite un focus sur la chèvre qui ne peut de toute évidence ni parler, ni se souvenir, mais que l'artiste associe au motif de la « chèvre » dans l'art. S'ensuivent des digressions enchaînant les références artistiques à Couturier, Picasso, etc. Cette photographie ne signifiant rien pour la chèvre, Agnès Varda retourne l'approche et se demande ce que signifie une chèvre pour le monde de l'art. Elle en rend compte par le prisme du régime attentionnel qui lui est propre et qui constitue son format encyclopédique.

L'étape suivante consiste à montrer la photographie à des enfants qui en font une lecture dénotée et connotée : « Je crois que ça représente des galets, des cailloux et une plage et ce n'est pas en vacances car il n'y a pas beaucoup de monde », « Le petit garçon est tout nu... si j'étais lui, je ne ferais pas de nudisme ». En donnant la parole à des enfants, en leur présentant successivement la photographie puis le dessin exécuté par Ulysse à partir de cette photographie, l'artiste met en évidence le fait que les enfants adhèrent plus facilement à la représentation qui selon eux est la moins symbolique : « Je préfère la photographie [...] elle fait plus humaine que le dessin, plus réelle ». La notion de réalité fonctionne comme un embrayeur, et l'artiste de montrer ce qui était vraiment réel le jour où a été prise la photographie. Le film enchaîne plusieurs plans-séquences fabriqués à partir d'extraits de journaux télévisés et Agnès Varda de concéder : « ce que j'en dis ce n'est pas de mémoire, j'ai dû fouiller le sable de la plage et les actualités filmées et les journaux de ce jour-là ». Elle rappelle également les images sur lesquelles elle travaillait à l'époque, notamment pour Jean Vilar, puis conclut : « Voilà, j'ai situé cette image dans ma vie et dans mon époque comme on disait de le faire à l'école, mais les anecdotes, les interprétations, les histoires, rien n'apparaît dans cette image. L'image, on y voit ce qu'on veut ».

Ce que suggère Agnès Varda, c'est que l'image fonctionne indépendamment de son histoire et propose un champ assez vaste de possibles interprétatifs, détaché des événements qui sont liés à elle car d'une certaine manière elle les a oubliés. Toutefois, le court métrage introduit une lecture qui pourrait être différente.

En restituant les différentes étapes de son enquête, elle fait entrer le spectateur du film dans son expérience artistique et lui propose de vivre une expérience esthétique éminemment partageable. Jean-Marie Schaeffer notait dans *L'Expérience esthétique* que :

vouloir sortir l'expérience esthétique du temps revient à en méconnaître la nature. Car pour avoir la moindre chance de comprendre de quoi il retourne dans cette expérience, nous devons la sortir de son insularité illusoire, de son hors-temps, et la réinsérer dans la vie humaine vécue, et plus spécifiquement [...] dans la vie attentionnelle comme telle. L'attention se vivant comme temps vécu, nous devons penser l'expérience esthétique de la même façon, donc non seulement comme une expérience située temporellement, mais comme une expérience qui est intrinsèquement du temps vécu (Schaeffer, 2015).

Quel est le film qui a changé votre vie ?

En 2012, Olivia Rosenthal publie un recueil de récits intitulé *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Ce livre est le fruit d'une enquête sociologique réalisée en 2011 auprès de spectateurs de l'espace 1789 de Saint-Ouen, auxquels elle a posé la question suivante : « Quel film a changé votre vie ? ». De cette enquête elle a extrait quatorze récits où quatorze voix singulières racontent comment un film est entré par effraction dans leur existence. Dans ces récits, chaque film devient celui d'un spectateur singulier, comme en témoigne la table des matières, où *La Nuit américaine* d'Angélique [un film de François Truffaut, 1973] jouxte *Il était une fois la révolution* de Vincent [un film de Sergio Leone, 1971], ou encore *Thelma et Louise* d'Annick [un film de Ridley Scott, 1991]. En prélude et dans un long épilogue, Olivia Rosenthal ajoute sa propre voix à ce chœur d'anonymes, avec *Le Vertige* (prologue) [d'après *Vertigo*, un film d'Alfred Hitchcock, 1958] et *Les Larmes* (épilogue) [d'après *Les Parapluies de Cherbourg*, un film de Jacques Demy]. Ce recueil s'inscrit dans le projet littéraire de l'auteur d'approfondir la relation entre littérature et cinéma, entre la fiction et la vie. Une fiction cinématographique peut-elle vraiment changer notre vie au même titre qu'un événement réel ? Les témoignages qu'elle a recueillis et sa propre expérience cinéphilique, dont on retrouve les traces dans plusieurs de ses livres⁵, ont convaincu Olivia Rosenthal de la réalité d'une expérience de la sorte :

Oui, dans la mesure où nous captions quelque chose en lui qui nous transforme. C'est une relation active. Notre réinterprétation révèle quelque chose qui était jusque-là caché en nous. Au regard de leurs anecdotes les participants avaient

tous pris du recul vis-à-vis de l'œuvre en question et de son impact sur leur vie. Sans cette distance, il est difficile de parler du bouleversement vécu (Rosenthal, 2012a : 35).

Le fait qu'une telle expérience esthétique vienne prendre place dans le vécu du spectateur, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, et puisse même y jouer le rôle d'un événement déclencheur, est traduit dans le texte littéraire par le choix de présenter ces récits sous la forme de témoignages :

La Nuit américaine, je l'ai vu à douze ans avec mon père, et à la fin j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte (Angélique) (p. 56)

Quand j'ai vu Thelma et Louise, j'avais une trentaine d'années, un boulot d'avocate, une grande maison, un mari, des enfants, le chemin était tracé, j'avais planté mon drapeau mais ce qui me manquait, c'était le mouvement, la possibilité du changement, une liberté qui était en train de disparaître » (Annick) (p. 82)

Le Dernier Tango à Paris, j'en avais beaucoup entendu parler, c'était un film interdit (...), donc il fallait absolument le voir et c'est ce que j'ai fait, sur la télé de mes parents, seule, à l'âge de 15 ou 16 ans, ça m'a donné une vraie claque et a changé radicalement l'idée que je me faisais de l'amour » (Béatrice) (p. 27).

Mais une expérience de cinéma se rapportant à un support filmique qui véhicule des événements fictifs ou réels concernant des personnages ou des personnes dont l'existence est étrangère à la nôtre peut-elle s'intégrer à notre vie et en changer le cours de la même manière qu'un événement dont nous ferions une expérience directe, qui nous concernerait personnellement ou dans lequel nous prendrions une part active ? Comment un film peut-il constituer un événement intime ?

Il existe plusieurs types d'événements dans notre expérience individuelle ou sociale. Selon le sociologue Louis Quéré, ceux-ci peuvent être provoqués par nous ou indépendants de nous, être imperceptibles ou saillants. Certains événements « sont plus saillants et plus marquants, au point qu'ils peuvent devenir des repères dans une trajectoire de vie, individuelle ou collective, parce qu'ils correspondent à des expériences mémorables, voire à des ruptures ou à des commencements » (Quéré, 2006). Les films qui ont changé notre vie font partie de cette dernière catégorie d'événements. Toujours selon Louis Quéré, les événements ont un pouvoir herméneutique dans la mesure où l'événement :

devient une source de sens : la compréhension de l'événement se mue en une compréhension *selon* l'événement ;
génère des situations qui se développent et évoluent progressivement vers leur dénouement ;
devient le terme d'une transaction, suscitant des interactions complexes, et une adaptation mutuelle, entre lui-même et ceux à qui il est arrivé ; la transaction avec l'événement constitue *une* expérience (*ibid.*).

Les expériences cinématographiques décrites dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* ne semble pas échapper à ces trois prérequis. Dans l'extrait suivant, on voit comment Béatrice interprète sa vie *selon* son expérience du *Dernier Tango à Paris*, comment ce film a généré des situations qui ont marqué le déroulement de son existence et comment ce film est devenu le terme d'une transaction avec les éléments de sa propre vie au point de finir par en faire partie intégrante :

J'ai utilisé Le Dernier Tango à Paris comme modèle et ligne de vie, je me suis jetée dans les histoires d'amour très destructrices. D'abord j'ai aimé un homme plus âgé que moi qui a voulu me tuer quand je lui ai annoncé que je le quittais, j'ai porté plainte, j'ai été obligée de fuir, j'avais peur. Ensuite je suis tombée amoureuse d'un toxicomane, c'était un artiste, il était intelligent, original, mais je n'ai pas réussi à lui éviter la prison et quand il est sorti de Fresnes j'ai planté l'homme que je venais d'épouser pour le suivre, j'ai vécu d'hôtel en hôtel, j'étais entièrement sous son emprise, peu à peu j'ai dû bazarder tous mes cartons de livres, à la fin j'étais épuisée, j'ai décidé de tout arrêter. Dans Le Dernier Tango à Paris, Marlon Brando assiste au suicide de sa femme qui s'ouvre les veines au rasoir, il y a du sang partout, il est au bord de la folie, il n'arrive pas à s'en remettre, c'est un homme brisé et profondément seul (Rosenthal, 2012b : 58).

De la continuité entre l'art et la vie : une expérience partageable

Le cinéma étant un art populaire, un film peut être à la fois un événement social et intime et constituer une expérience partageable. En donnant la parole à des spectateurs de films, Olivia Rosenthal inscrit la parole sociale dans le littéraire. En pratiquant des entretiens en amont du livre, selon la technique des enquêtes sociologiques, elle affirme la pratique littéraire comme un instrument d'enquête sur des formes de vie partagées, sur ce qui les constitue en un « nous⁶ ». Elle construit ainsi un dispositif littéraire exploratoire permettant d'interroger la grammaire de nos formes de vie et de les recontextualiser. Dans un double mouvement de nouage de l'espace littéraire à l'espace social, elle redéploie en partage les expériences de

cinéma recueillies dans un réseau de dispositifs artistiques (texte littéraire, performances, court-métrage, dessin animé, pièces de théâtre) réalisés en collaboration avec d'autres artistes.

Dans ce réseau, le livre n'est plus qu'« une étape d'enregistrement et de formalisation d'une expérience qui constitue l'essentiel » (Ruffel, D., 2010 : 70). L'événement que représente l'expérience intime du spectateur de cinéma devient alors une expérience artistique partageable où se mêlent l'art et la vie, la littérature et son dehors. John Dewey affirmait, dans *L'Art comme expérience*, que :

Tout art communique dans la mesure où il exprime. Il nous permet d'être intensément et profondément associés aux significations auxquelles nous étions restés sourds [...]. Car communiquer quelque chose n'est pas annoncer même si c'est dit avec emphase et bruit. La communication est le processus de création d'une participation qui rend commun ce qui avait été isolé et ce qui avait été singulier ; et une part du miracle accompli c'est que, en étant communiquée, la transmission du sens donne corps et forme à l'expérience aussi bien de ceux qui parlent que de ceux qui écoutent (Dewey, 2006 : 287).

Dans *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Olivia Rosenthal interroge le lien entre la fiction cinématographique et la vie, entre le témoignage des autres et sa propre expérience de cinéma. Elle entremêle les scènes des films évoqués et la vie des spectateurs qui témoignent. On ne sait jamais vraiment qui parle. Se situe-t-on dans le récit du film ou dans celui de la vie du spectateur ? A-t-on affaire au point de vue du témoin ou celui de l'auteur ?

La Nuit américaine, je l'ai vue à douze ans avec mon père, et à la fin du film j'ai su que je serais comme Nathalie Baye, je serais scripte.

Personne ne sait en quoi consiste exactement le métier de scripte.

La Nuit américaine de François Truffaut raconte les difficultés d'un tournage, les acteurs oublient leur texte, le chat refuse de boire le lait, la femme du régisseur s'obstine à rester dans le cadre, il y a des contretemps, des tensions, des aléas, des circonstances.

Être scripte, c'est avoir de la mémoire

c'est être disponible tard le soir pour le metteur en scène qu'on admire ou qu'on croit qu'on admire ou qu'on aime ou qu'on croit qu'on admire alors qu'en fait on l'aime

c'est se tromper sans le dire et même peut-être sans le savoir

c'est se rendre indispensable

remplir le vide

*garder le moral quand rien ne va
coucher à droite et à gauche mais jamais entre les films
c'est maîtriser, contrôler, ne rien laisser au hasard.
Nous pourrions tous être scriptes si nous le voulions. (Rosenthal, 2012b : 27-28)*

Le texte littéraire fait émerger un continuum entre le cinéma et la vie. Dans la mesure où il s'agit de films qui font événement dans la vie des spectateurs qu'ils transforment, le cinéma devient un espace d'expérience et de compréhension de soi. Le récit littéraire de ces expériences de cinéma fait d'un événement intime une expérience artistique partageable : il donne forme et corps à l'expérience aussi bien de celui qui en témoigne que de celui qui la lit.

Le titre, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, embrasse à la fois la vie, le cinéma et la littérature. La vie, car les larmes que les films font couler sur les joues des spectateurs viennent d'ailleurs, de plus loin que le film. Les images, les dialogues ne font rien d'autre que cristalliser un chagrin ancien, autoriser une émotion refoulée ou enfouie à refaire surface, la faire ressurgir dans la vie sous la forme d'un événement et en (re)faire l'expérience. Le cinéma « amplifie donc la puissance des drames humains en les redoublant » (Rosenthal, 2012b : 14). La littérature, elle, permet de « créer une nouvelle expérience, une expérience bien souvent plus intensément éprouvée que celle qui provient des choses elles-mêmes » (Dewey, 2006 : 283). Elle offre la possibilité d'un retour sur un événement intime, né de la conjonction de l'histoire d'une vie avec une histoire de cinéma, en constituant une expérience artistique par le biais de l'enquête.

L'« image parfaite » d'Hervé Guibert, *Ulysse* d'Agnès Varda et *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* d'Olivia Rosenthal se présentent comme trois enquêtes aux sources de l'événement intime constitué par l'image photographique et cinématographique. D'une réflexion inquiète sur l'image oubliée de l'événement qu'elle représente au questionnement des images cinématographiques qui ont changé notre vie, en passant par la généalogie intime de l'histoire de la photographie d'une chèvre morte, d'un homme et d'un enfant nus sur la plage, c'est le recours au récit et à l'écriture qui permet de donner sens à l'événement intime que les images font naître et qu'elles représentent à la fois. En suivant la démarche de l'enquête, ces trois œuvres deviennent la forme aboutie d'une expérience partageable, où la parole filmique et le récit littéraire restituent la trace de l'événement qui noue le sujet à l'image.

Bibliographie

- Poivert, M. (éd.) 2007. *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*. Paris : Hazan/Éditions du Jeu de Paume.
- Duchet, C. 1972-1973. « Idéologie de la mise en texte : ouverture de *Germinal* ». *Dossiers Pédagogiques de la R.T.S [radio-télévision scolaire]*, tome II, français, p. 104-107.

- Dewey, J. 2006. *L'Art comme expérience*. Paris : Publications de l'Université de Pau/Éd. Farrago.
- Guibert, H., 1981. L'Image parfaite. In : *L'Image fantôme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Quéré, L. 2006. « Entre fait et sens, la dualité de l'événement ». *Réseaux*, n° 139(5), p. 183-218.
- Rosenthal, O. 2012a. « Se souvenir des belles choses », *Let's Motiv Nord & Belgique*, n°73, p. 35-37.
- Rosenthal, O. 2012b. *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Paris : Éditions Verticales.
- Ruffel, D. 2010. Une littérature contextuelle. In : O. Rosenthal et L. Ruffel (éds.), *La littérature exposée, Littérature*, n° 160, p. 61-73.
- Schaeffer, J-M. 2015. *L'Expérience esthétique*. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais.
- Varda, A. 1982. *Ulysse*, dans *Varda. Tous courts*. DVD. Ciné Tamaris Vidéo, 2007.

Notes

1. « L'entreprise, initiée par Régis Durand et dirigée par Michel Poivert associé à quatre commissaires (Clément Chéroux, Marie Chominot, Thierry Gervais, Godehard Janzing et, pour le catalogue, à Ulrich Keller et Pierre-Lin Renié), était de s'interroger sur ces faits devenus événements parce que produits d'une construction, et sur les modalités de cette mise en images. Il s'agissait de voir comment cette métamorphose obéit à un "processus complexe où l'intention des acteurs de l'histoire, les techniques de médiations, le contexte politique et enfin les attentes du public convergent pour donner son sens au moment historique" » (Emmanuel Naquet, 2007, Compte rendu d'exposition, publié dans la revue électronique Histoire@Politique).
2. La guerre de Crimée (1853-1856), la conquête de l'air vers 1908-1912, les attentats du 11 septembre 2001, les congés payés en France (1936), la chute du Mur de Berlin (le 9 novembre 1989).
3. La photographie est disponible sur la page <https://mubi.com/fr/films/ulysses> [Consultée le 10 juin 2019].
4. Terminologie employée par Claude Duchet, 1972-1973.
5. Voir notamment *Que font les Rennes après Noël* (Éditions Verticales, 2010) et *Toutes les femmes sont des Aliens* (Éditions Verticales, 2016) outre des performances et des courts métrages sur le sujet.
6. Les récits personnels de Béatrice ou de Vincent sont portés par des prénoms courants, sans patronyme, rendant ainsi l'expérience qu'ils véhiculent à la fois singulière et commune.